

ГОЛЛАНДСКАЯ ЖИВОПИСЬ XVII ВЕКА КАК ВИЗУАЛЬНАЯ ПРОПОВЕДЬ

Л. В. Никифорова

Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия
nikiforova_lv@list.ru

Главная интрига голландской жанровой живописи XVII века как визуального материала для рационального анализа заключается в соотношении собственно живописной материи и возможностей вербальной интерпретации сюжетов и мотивов. Закрепление категории реализма за голландской живописью произошло довольно рано. И хотя в это понятие вкладывался разный оценочный и дескриптивный смысл, реалистическая трактовка вела к игнорированию подтекстов бытовых сюжетов. Реалистическая трактовка шла не только по пути канонизации категории реализма, как это было в советском искусствознании, но и в сторону открытия визуальной культуры, «взгляда эпохи» как специфических социальных феноменов. Другая, не менее авторитетная тенденция в изучении голландских жанристов связана с наличием скрытого смысла в образах повседневности. В отличие от изопрёрённых живописных программ итальянских гуманистов эпохи Ренессанса голландские сюжеты были значительно проще и отсылали к хорошо известным библейским сюжетам, пословицам, морально-дидактическим примерам. В статье предложен ряд параллелей между живописными и литературными образами, позволяющих увидеть не отмеченные прежде возможные значения отдельных визуальных мотивов – ветчины, соли в натюрмортах, рек и ручьёв в пейзажах, игры на музыкальном инструменте или уснувшей за столом в разгар веселья женщины. Но остаётся вопрос: действительно ли нуждался обладатель таких картин в истолковании или всё же был мотивирован эстетическим вкусом, чувством национальной гордости, питавшей удовольствие от созерцания знакомых и родных предметов или пейзажей самих по себе. В статье предложен компромиссный ответ, связанный с религиозным контекстом голландской жанровой живописи. Постановка вопроса о ней как новом типе религиозного окружения человека связана, прежде всего, с количеством художественной продукции, а также с её стандартизацией – устойчивым сюжетно-тематическим репертуаром картин, дробной специализацией художников. По разным подсчётам и свидетельствам, от 10 до 200 «картинок» разного качества, в том числе недорогих гравюр, находилось даже в скромных домах. Такое количество сопоставимо с экзистенциальной необходимостью в религиозных образах в православной или католической культурах. И хотя жанровые картины не были предметами культа и не несли мистического заряда, они выступили своего рода «заместителями» религиозных образов и служили своим владельцам визуальной опорой в той драме борьбы добра и зла, в которую человек погружён от рождения до смерти. Жан Кальвин в своих «Наставлениях в христианской вере» писал о непозволительности изображения Бога, но не отказывал изобразительному искусству в праве на существование. Картины в доме, которые, согласно Кальвину, должны служить «предупреждением и напоминанием», можно назвать визуальной проповедью. Она, как и словесное наставление верующему, могла быть более или менее искусной, но без неё человеческое существование было невозможно.

Ключевые слова: голландская жанровая живопись, иконография, реализм, кальвинизм, мотив, визуальная проповедь.

DUTCH 17th CENTURY PAINTING AS A VISUAL SERMON

Larisa Nikiforova

Vaganova Ballet Academy, St. Petersburg, Russia
nikiforova_lv@list.ru

The main issue of the Dutch 17th century painting as visual material is the correlation between the pictorial content and the verbal interpretation of plots and motives. The consolidation of the category of realism for Dutch painting occurred quite early. In spite of different evaluative and descriptive meanings of realism as a concept, a realistic interpretation led to ignoring the subtexts of mundane plots and motives. A realistic interpretation went not only along the way of canonizing of the category of realism as it was in Soviet art criticism, but also towards the discovery of visual culture, the “view of the epoch” as a specific social phenomenon. Another well-established trend in the study of Dutch painting is related to the presence of hidden meanings in the images of everyday life. Unlike the sophisticated pictorial programs of the Italian humanists of the Renaissance, Dutch subjects were much simpler and referred to well-known biblical stories, proverbs, moral and didactic examples. The article explores a number of parallels between pictorial and verbal images that allow you to see the previously unnoticed meanings of several visual motifs – ham, salt in still-lives, rivers and streams in landscapes, playing musical instruments or a sleeping woman among a festive scene. But the question remains whether owners of such paintings really needed to interpret the picture or whether they were nevertheless motivated by pure aesthetic taste or a sense of national pride, which nurtured the pleasure of contemplating familiar and native objects or landscapes on their own. The article offers a compromise answer subtended by the religious context of Dutch painting. The comprehension of secular pictures as a new type of religious environment is posed, first of all, with the amount of art production, as well as with its standardization (sustainable subject-thematic repertoire, subdivided artists’ specializations). According to various estimates and testimonies, from 10 to 200 pictures of different quality, including inexpensive engravings, were on display even in lowly houses. Such practice is comparable with the existential necessity of traditional religious images in the Orthodox or Catholic cultures. Although genre paintings were not cult objects and did not carry a mystical charge, they acted as a kind of “substitute” for religious images and served their owners as a visual support in the drama of the struggle between good and evil in which a person is immersed from birth to death. The article notes that John Calvin in his “Institutes of the Christian Religion” wrote about the prohibition on depicting God but did not deny the right to exist for the visual arts. The paintings at home, according to Calvin, should serve as a “warning and reminder” and could be called a visual sermon. Both visual sermons and verbal sermons could be more or less skillful, but without them a believer could not live.

Keywords: Dutch 17th century painting, iconography, realism, Calvinism, motive, visual sermon.

Трудно сказать, кто первым назвал голландскую жанровую живопись реалистической, и уж точно в эту оценку далеко не всегда вкладывался положительный смысл. Сэр Джошуа Рейнольдс, побывавший в Голландии в 1781 году, увидел в картинах голландских художников «вульгарность предмета», отчасти искупаемую удовольствием от созерцания белого атласа на картинах Терборха или лебединого оперения на картинах Веникса. Оценивая голландскую жанровую живопись как адресованную только глазу, он отказывал ей в способности удовлетворить интеллект и воображение, считал бесплодным развлечением [Alpers 1983, XVI–XVII]. Спустя полвека Гегель объяснил силу голландского искусства, квалифицируемого сходным образом как «вульгарная природа», национальным духом и героической историей народа, тем, что в упорной борьбе жители Голландии «завоевали себе вместе с политической также и религиозную свободу, избрав религию свободы» [Гегель 1968, 178]. «Прозаическая реальность» жанровой живописи казалась ему одухотворённой «свободой и радостью», «законной внутренней радостностью» и «свежестью духовной свободы» [Гегель 1968, 178–179], что и составляло, согласно Гегелю, её идеальный план. Эжен Фромантен определял как настоящую революцию открытие голландским искусством будничных тем и сюжетов, а сверхзадачей голландской школы видел создание портрета нации, её людей, местностей, нравов, моря и неба [Фромантен 1996, 122]. Характеризуя чисто живописные достоинства картин де Хоха, Терборха, Поттера, Рейсдала, он поражался практически полному отсутствию сюжета [Фромантен 1996, 132]. Картины голландцев ни о чём не рассказывают, в них нет «историй, фантазий, верований, догм, мифов, символов, эмблем» – всего того, что составляло возвышенный язык прежнего искусства. Не размышлять, а «взглянуть поближе» [Фромантен 1996, 122–123] – вот, по Фромантену, программа голландской живописи.

Понимание голландской жанровой живописи как художественного реализма привело к двум основным следствиям в XX веке: к канонизации идеи реализма голландцев в советском искусствознании и к разработке в западном искусствознании идей визуальной культуры и «взгляда эпохи» как специфических социальных феноменов. Оттолкнувшись от замечаний, что голландская живопись адресована только лишь глазу, С. Алперс определила «взгляд на мир» голландцев как «картографический импульс», понимаемая под этим комплекс представлений о работе глаза, приспособлений для создания изображений, привычных визуальных навыков [Мазур 2018, 170]. Различая нарративную установку итальянского искусства и дескриптивную установку голландского, она акцентировала внимание на гетерогенной природе искусства живописи [Alpers 1983, XXVII].

Другая тенденция в изучении голландских жанристов XVII века связана с открытием скрытого смысла будничных сюжетов. Как показал М. Н. Соколов, эта тенденция началась в 1940-е годы исследованиями мотива *vanitas* и аллегорий пяти чувств, а затем охватила широкий спектр

жанровых разновидностей. В 1980-е гг. в Европе и США прошёл ряд крупных выставок, раскрывавших смысловые подтексты малых голландцев или сопоставлявших живопись с книгами эмблем [Соколов 1994, 14–17]. Начиная с 1990-х годов тенденция к истолкованию голландской жанровой живописи охватила и российское искусствознание. На сегодняшний день существует обширный круг литературы на эту тему на русском языке [см.: Верижникова 2004; Звезда 1997; Соколов 1994]. В 2004 г. в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина прошла выставка «Зримый образ и скрытый смысл», основной целью которой было показать символический и морально-дидактический подтекст «малых» жанров. Натюрморты, портреты, пейзажи XVI–XVII веков сопровождалась обширными цитатами из богословской и морально-дидактической литературы того времени, а зрителю как бы предлагалось сравнивать собственные ощущения с предложенными тематическими экскурсами [Садков 2004].

В то же время у ряда исследователей звучат протесты против увлечённости истолкованием. И. Е. Данилова, прекрасно сознавая наличие символического подтекста и его значимость, с горечью отмечала, что попытка перевести язык красок, изобразительных форм на вербальный язык чревата утратой внимания к самой живописи, к специфике вида искусства [Данилова 2002, 48–50]. Словом, соотношение визуальных качеств и содержания продолжает оставаться линией если не противостояния, то известного напряжения в искусствознании.

В настоящей статье хотелось бы акцентировать внимание на двух основных сюжетах. Во-первых, внимание к подтексту даёт возможность нового взгляда на некоторые собственно живописные особенности произведений. Во-вторых, мы попробуем показать религиозные функции голландской жанровой живописи, которые, например, С. Альперс программно оставляет в стороне, поскольку, на её взгляд, дескриптивная установка голландской живописи сложилась до Реформации и напрямую с ней не связана [Alpers 1983, XXVI]. Обозначенные вопросы могут заинтересовать даже не столько историков искусства, сколько культурологов и историков мировой художественной культуры. Культурология претендует на целостный подход к миру искусства, утверждает взаимосвязь искусств, а также искусства и внехудожественного контекста. Однако в изданиях по мировой художественной культуре обращение к голландской жанровой живописи иллюстрирует, как правило, очищенный от подробностей тезис о реализме XVII века как о беспристрастном отражении окружающей действительности, о переносе внимания с религиозной сферы на мир человеческой повседневности.

Ещё одно вводное замечание касается метода работы с подтекстом. Проблема толкования сюжета классической живописи активно разрабатывалась в иконологии. В самом общем виде иконологический метод предполагает ход интерпретации путём сопоставления изобразительного мотива с литературным текстом. На этом пути сформировалось два направления, одно из которых можно назвать историко-архивным, другое – историко-культурным. Первый Э. Гомбрих называл расшифровкой замысловатых сюжетов (iconographic puzzle), здесь делом исследователя становится определение текста, иллюстрацией к которому является картина

[Гомбрих 1989, 282]. Этот путь тяготеет к форме знаточества, цель которого – поиск достоверного вербального источника для картины, что даёт высокую степень точности в атрибуции сюжета или мотива и, в конечном итоге, ответ на вопрос, что же имел в виду автор. Второе направление ориентировано на поиск параллелей между литературой и живописью. Их обнаружение ведёт не к открытию литературного источника, а к определению сюжетного репертуара, значимого в конкретную историческую эпоху для различных видов искусства. На этом пути возможен разговор о взаимосвязях между искусствами, причём сами взаимосвязи приобретают не линейный, но ветвящийся характер – из единого тематического поля, как из единого корня, растут художественные тексты, созданные специфическими выразительными средствами различных искусств.

Попытаюсь предложить визуальный ряд, составленный из произведений живописи, а в качестве комментария к нему – ряд стихотворных текстов. Авторы тех и других хорошо известны, сами произведения прочно включены в золотой фонд мирового искусства. Без многих нельзя представить даже краткий экскурс в историю литературы и живописи XVII века, в историю мировой художественной культуры. Вместе с тем нет никаких оснований полагать, что одни служили источниками мотивов для других, нет оснований искать прямую связь между картинами и стихами.

Вот натюрморт Питера Класа «Завтрак с ветчиной» (1647) из собрания Эрмитажа. Приведу несколько фрагментов, посвящённых ветчине, соли, вину, столь реалистично изображенных в натюрморте П. Класа. Стихотворение Я. Катса начинается с гимна вину:

О властное вино! О сладость винограда!
Тебе, как ничему другому, сердце радо!
Ты гонишь страхи прочь, – и робкий, не стыдясь,
Беседует с любимым – король то будь иль князь.
<...>
Воздействие твоё стремительно и грозно,
Различных ты людей преображаешь розно:
Один, испив тебя, – ленивая овца,
Макаке стал другой подобен до конца.

И, наконец, финал:

Чтоб в образе свиньи позор принять сполна.
О юность нежная, взгляни на власть вина!
Я. Катс «О вине» [Вишпер 1977, 517–518].

Подобным образом строится рассуждение о соли – от восхваления и прославления достоинств скромной приправы к морализаторству по поводу относительности благ и умеренности:

Соль – это чудный дар, что нам дала природа:
Соль не позволит сгнить запасам морехода,
Всё то, что человек несёт себе на стол –
Всему потребна соль, или хотя б рассол.
<...>

Уместна к мясу соль, уместна к рыбе тоже,
Коль соли нет – она золотых монет дороже,
Но солью надобно хозяйствовать хитро –
Коль меру позабыть, то станет злом добро!

Я. Катс «О соли» [Виппер 1977, 517].

И вновь из Катса:

И сало, и бекон, и вырезку говяжью
Я обозвать решусь дурманящею блажью:
Иное блюдо есть, и я им сыт вполне:
В кисете, в рукаве – оно всегда при мне.

Я. Катс «О табаке» [Виппер 1977, 516].

Дразнящий запах копчёного мяса, поставленный в ряд с табачным дымом и винным хмелем, принимает на себя связанные с ними значения тщеты плотских радостей, пустых удовольствий, праха и тлена. Всему этому противопоставлена вечность священной истины.

Рассуждения о тщете мирских радостей и плотских удовольствий, о мере и неумеренности каждый раз звучат по-разному в зависимости от «вещи», послужившей поводом для нравоучения. Нет оснований полагать, что те же предметы, перенесённые на холст, лишались дидактического подтекста. Тайна «малых голландцев» заключается в сочетании иллюзорного изображения с символическим видением мира.

В натюрмортах Яна Давида де Хема, художника Утрехтской школы, специализировавшегося на цветочных натюрмортах, изображены сложные букеты, составленные из множества цветов – лилий, тюльпанов, нарциссов, фиалок. Различные уровни значений цветочных композиций и часто включаемых в натюрморты атрибутов, насекомых или животных, обстоятельно проанализированы в работе Ю. Звездиной [Звездина 1997]. Каждый цветок мог быть соотнесён с чертами человеческого характера (тщеславная роза и невинная фиалка), с грехами и добродетелями, и тогда букет может быть «прочитан» как «сумма» человеческой натуры. Цветок соотносился с темой человеческого греха и божественного искупления: роза – терновый венец, гвоздика – гвозди, которыми Спаситель был прибит к кресту, фиалка – простота (та, что «хуже воровства», и та, что «будем как дети»). Соотносятся цветы и с социальным бытием человека, как, например, *царственная* роза и *пастушеская* фиалка. Букеты из цветов во всех стадиях цветения – от бутона до опадающих лепестков – иллюстрировали круг жизни от рождения до смерти, акцентируя её быстротечность, мимолётность. Таким образом, каждый цветочный натюрморт представлял собой многослойный, многоуровневый текст о человеке, природе, мироздании, о Боге, причём все уровни были взаимосвязаны и переплетены.

Назидательность содержания, переведённого на язык слов, казалось бы, вступает в противоречие с великолепием цветочных натюрморов. Один из зрителей и рецензентов выставки в Государственном музее изобразительных искусств задавался вопросом: «А как он мог существовать в этом частоте печальных напоминаний и предостережений, не обладал ли обрат-

ной способностью не замечать скрытой метафизики в этих полных жизни и радостей бытия сценах. Мог ли он видеть просто бабочку, не размышляя при этом о праведной душе или воспринимать сценку в борделе без мыслей о смертном грехе?» [Антонова 2004, 10]. Если искать ответ в текстах XVII века, а другой возможности у нас нет, то ответ будет отрицательным – не мог, не обладал, не видел. В подтверждение – диалог из Я. Лейкена:

Узрев красу вещей и каждого предмета,
Я рек: «Прекрасны вы и радуете глаз!»
«Мы таковы, но Тот, Кто даровал нам это,
Стократ прекраснее и сладостнее нас».

За этим мощным вступлением следует перечисление достоинств разных цветов и резюмируется слабость подобия их земной красоты высшей красоте Творца. Вот что «созерцает душа» при виде лилии:

Возможно ли сыскать белейшую лилею,
Что в белизне с Тобой сравниться бы могла?
<...>
И коль фиалка всё вокруг животворит,
Свой чудный дух струя, что бесконечно славен
Среди садов земных, и сладостен, и густ, –
Так неужели он благоуханью равен,
Что льётся из Твоих всемилостивых уст?

Я. Лейкен «Душа созерцает Творца в Его творениях»
[Вишпер 1977, 562].

Вопросительные знаки в конце каждой строфы носят риторический характер – конечно, не равен, не сравнится, не в силах.

Обратимся к другому жанру – пейзажу. Известно, что в голландской живописи XVII века существовала дробная специализация художников в отдельных разновидностях пейзажного жанра: Мейндерт Хоббема писал лесные уголки, Филипс Конинк – широкие равнины, Арт ван дер Нер – зимние виды и пейзажи при лунном свете, несколько поколений Порселлисов писали марины. Соломон ван Рейсдал специализировался на речных пейзажах с дюнами или с водопадами, полноводных реках и лесных ручейках. Наличие символического подтекста в пейзажах у многих вызывает сомнение: «Скрытых подтекстов не имеют многие прекрасные пейзажи. <...> Эти пейзажи великолепно передают оттенки самых разных настроений, ощущений, которые хочет вызвать художник у зрителя: тишины, умиротворённого созерцания, полноты жизни, радости, печали и т. д. Эмоциональное воздействие на зрителя и есть цель этих пейзажей» [Смирнов 2004].

Попробуем возразить и сопоставить «Речной пейзаж» Соломона ван Рейсдала (Государственный музей изобразительных искусств) со стихотворными реками. Пролистав ряд произведений, в которых текущие воды уподоблены вечно текущему времени, необратимости изменений, бурлящие водопады – безжалостному всепоглощающему времени, а тихие ручейки – любовному шёпоту, остановимся на Ф. Кеvedo:

Ещё младенцу сделать первый нужно
 Свой шаг, – а к смерти начат путь, и вскоре,
 Как водится, он завершится. Море
 Проглотит реку жизни равнодушно...

Ф. Кеvedo «О том, что жизнь кратка и преходяща»
 [Скакун, Яснов 1996, 11].

Образ реки, впадающей в море, – напоминание человеку о краткости земного пути, о неизбежности конца, о малости человеческого суетного мира перед лицом вечности. Это общеевропейский образ. У неизвестного немецкого автора также в образе моря показана вечность:

Ах, как же, вечность, ты долга!
 Где рубежи? Где берега?
 Но время, в коем мы живём,
 Спешит к тебе, как в отчий дом,
 Быстрее коня, что мчится в бой,
 Как судно – к гавани родной.

«Вечность» [Вишпер 1977, 175].

Впрочем, корабль, море, гавань издавна были наполнены христианскими мотивами и сохраняли это содержание в Новое время.

В лирике Яна Янсона Стартера образ реки, впадающей в море, уподоблен скоротечной юности: «День, иль месяц, иль, может быть, год...» [Бочкарёва 1977, 535].

Известно, что пейзажи в XVII веке писались не с натуры, но сочинялись в мастерских. Надо полагать, сочинение означало не только определённые правила построения пространства или выверенность колорита, но эмблематичность содержания. Понимание того, что любой мотив, любой фрагмент в картине несёт смысл, даже если нам он не всегда ясен, что сопоставление предметов (ветчина и трубка, фиалка и роза, вино и соль) подчинено желанию столкнуть не только фактуры, цвета, объёмы, но и значения, объясняет ту живописную скрупулёзность, ювелирность, с которой работали «малые голландцы»: *всё* имеет значение.

Изображение интерьера также стало в голландской живописи самостоятельным жанром. Рискну предположить, что в работе Э. де Витте «Женщина за клавесином» (между 1665 и 1670, Музей Бойманса – ван Бёнингена, Роттердам) эмблематическим содержанием наполнена сама композиция – уходящая в глубину анфилада комнат. В XV–XVI веках перспективы с полом или мостовой, разделённой на клеточки, с пилястрами или колоннами, уходящими в глубину, служили опорой для построения перспективы и одновременно свидетельствовали о мастерстве живописца. К XVII веку необходимость в демонстрации профессионализма в области живописной перспективы уже отошла на второй план. А вот Э. Витте снова настойчиво обращает внимание зрителя на единую точку схода *всех* линий.

Морализаторский подтекст перспективы у Э. де Витте помогут прояснить «Размышления в комнате» В. Фоккенброха, варьирующие тему «суеты сует»:

Я вижу: на столе, меж книг,
Забыты мною флейта, скрипка:
Ведь звук ещё едва возник,
А уж в пространстве тает зыбко
И гаснет в следующий миг.

[Виппер 1977, 550–551].

Усиленная перспективой глубина интерьера нужна была художнику для того, чтобы показать, как «гаснет» звук.

Визуальные и звуковые образы кратковременности земной жизни переплетены у немецкого поэта Георга Рудольфа Векерлина: жизнь – «как дождь, как снег, как день, как ночь, / Как дым, пыль, прах, как луч заката, / Как зов, стон, крик, плач, возглас, смех» (На раннюю смерть Анны Августы, маркграфини Баденской) [Виппер 1977, 178].

Принцип единой точки схода линий, главный признак прямой перспективы, имеет самое непосредственное отношение к миру высших Истин. Перспективное изображение с абсолютным центром – это мир, увиденный Создателем, а сам оптический центр картины – «место Бога». Взгляд художника, определившего геометрический центр пространства холста или доски, как и взгляд зрителя, нашедший оптический центр в ренессансной картине, встречаются с Божественным оком, абсолютным источником пропорциональной гармонии. Этот момент часто буквально воплощён во многих итальянских полотнах XV века, когда точка схода линий приходится на распятие, грудь Христа («Троица» Мазаччо), или лоно девы Марии, или на открытую дверь храма, как у Перуджино («Передача ключей апостолу Петру»). Известное именование перспективы «Божественной», похоже, носило тогда не метафорический, а буквальный смысл [Никифорова 2009, 47–51]. Известно это и Э. Витте: звук, рождённый прикосновением человеческих рук к музыкальному инструменту, зримо сопоставлен с вечностью прямой перспективы.

Перспектива сверкающих чистотой комнат, в которую улетает звук, встречается с ещё одним значимым мотивом. В глубине изображена служанка с метлой – символ чистоты дома, ставшей в протестантском мире и своеобразным культом, и символом душевной чистоты [Охоцимский 2017, 10].

Ещё один жанр – портрет. «Цыганка» Ф. Халса (1628–1630, Лувр), живописные достоинства которой проанализированы во многих искусствоведческих работах, относится к жанру портретов-типов. В целом ряде искусствоведческих работ «Цыганка» вместе с «Малле Баббе» и «Бродяжкой из Харлема» приводятся как пример особого демократизма творческой манеры Халса и гуманизма творческой личности. Неизвестно, по какому поводу создавалась эта работа и почему заказчику или покупателю захотелось украсить свой дом портретом «чистой радости бытия», изображением неистощимой энергии народа, если придерживаться выводов, следующих из реалистического подхода. Тем более, что такие демократичные портреты – не исключения, а обычный жанр, представленный многочисленными примерами.

Обратимся к стихам. Якоб Катс уподоблял цыган созданиям, живущим исключительно благодаря милости Творца, – птицам небесным, которые спят, укрываясь крылом, ничего не имеют и ничего не хотят. Его «Похвала цыганской жизни» – гимн безмятежности и одновременно безграничной милости Творца [Виппер 1977, 515–516]. Цыганка – это гадалка, сулящая «кому свиданье, а кому разлуку» (Т. Стильяни, Просьба к цыганке) [Виппер 1977, 451], одна из ипостасей Фортуны, с образом которой связана стремительность и необратимость перемен: «...в жизни всё решает миг бегущий, Один короткий неделимый миг» (Т. Гаудьози, Игра в карты) [Виппер 1977, 498]. Если зритель XVII века воспринимал «Цыганку» Ф. Хальса в таких координатах значений, то становится понятной обычность этого сюжета в ряду других живописных морально-нравственных поучений. И для заказчика, и для покупателя такой сюжет помещался в ряд пейзажей с мельницами, изображений игроков в карты и так далее.

Что же касается свободного мазка, которым Хальс пишет цыганку (а мы знаем и другие примеры открытого пастозного мазка, как, например, у Адриана Брауэра, автора сцен попок и драк), то Мичико Фукайя убедительно показал связь такой техники живописи с сюжетом. В отличие от художников XIX–XX веков, для которых собственный индивидуальный стиль стал непременным условием творческой зрелости и понимался как проекция личности, живописцы XVII века нередко меняли манеру в зависимости от предмета изображения. В рамках общего риторического понимания иерархии тем и сюжетов «низким темам» соответствовала так называемая «грубая манера» [Fukaya 2017, 55].

И последняя в нашем обзоре пара визуальных мотивов – кружевница (или рукодельница) и женщина, уснувшая за столом, на полотнах Яна Стена, Питера де Хоха, Вермеера. Рукодельницы – это один из вариантов образа разумной девы или мудрой жены, восходящего к библейским притчам. Устройство дома, напрямую связанное с прядением нити, с ткачеством и шитьем, служило символом приуготовления к Царствию Небесному. Притча о девах разумных и неразумных была традиционным сюжетом различных средневековых «текстов»: от скульптурной декорации европейских соборов до литургической драмы. Своеобразно разработан этот сюжет в искусстве протестантского мира, где, не утрачивая аллегорического соотнесения со Священной историей, он оказался облечён в одежды современной повседневности.

В Библии шьют и ткут мудрые жёны, а разумные девы заранее заливают масло в светильники, ожидая прихода Жениха. Эти образы в искусстве раннего Нового времени объединились. Так, в гравюре П. Брейгеля «Притча о девах разумных и неразумных» изображены девы не только со светильниками, но и занятые пряжей, ткачеством, шитьём, стиркой. А рядом – неразумные, танцующие и веселящиеся. Отсюда тянется прямая линия к многочисленным жанровым картинам, в которых изображены кружевницы, вышивальщицы, штопальщицы одежды, женщины, хлопчущие на кухне, у шкафа с бельём и так далее. Если рядом с ними поставить многочисленные «Весёлые общества», «Игры в трик-трак» и т. п., добродетельные и мудрые женщины обретут своих антагонистов, а живописный нравоучи-

тельный текст – законченность и полноту. Порой в таких сценах мы увидим женщину, среди веселья заснувшую у края стола, – образ девы неразумной, спящей вместо того чтобы готовиться к приходу Жениха.

Если убрать цепочки аналогий, просматриваемые в стихах, и перечислить только сами значения того или иного изобразительного мотива, неизбежно возникнет ощущение тайного шифра, известного только посвящённым. Попытка самостоятельно сопоставить стихи и картины даёт возможность почувствовать подвижность значений и индивидуальность смысловых ходов. Этот подход вполне соответствует самому духу искусства раннего Нового времени: в XVII веке не существовало жёсткой системы значений, напротив, смысловые связи были открыты, процесс «связывания отдалённых понятий», поиск «подобий между вещами неподобными» эстетически ценился не меньше, чем результат. Процесс отыскания символических связей был по-настоящему индивидуален и многообразен по сравнению с главными темами – суеты сует, бренности и тщетности мира, к которым в конечном итоге приводится подтекст любого произведения голландской жанровой живописи. Произведения XVII столетия, как писал А. В. Михайлов, «открыты своему толкованию, комментированию, они требуют такового и нуждаются в таковом» [Михайлов 1997, 123].

Значимость вербальных аналогий живописи объясняется ещё и влиятельностью риторики в области художественного мышления всего раннего Нового времени, а XVII столетия в особенности. Уподобление различных искусств красноречию, художника – риторю, самого процесса создания произведения – этапам составления ораторской речи – общие места сочинений об искусстве [Никифорова 2003, 22–50]. Голландия не была исключением. Тийс Вестстейн в своём недавнем исследовании взглядов на искусство голландского художника XVII века Сэмьюэла Ван Хоогстратена, драматурга и теоретика искусства, ученика Рембрандта, убедительно показал, что его сочинения об искусстве ориентированы на влиятельные трактаты по риторике – Аристотеля, Цицерона, Квинтилиана [Weststeijn 2008, 65–79]. Иногда он большими фрагментами цитировал их, просто меняя «оратора» на «художника» [Weststeijn 2008, 17]. Голландский живописец XVII века действительно мыслил себя говорящим со зрителем, а свои произведения – убедительными речами, способными «поучать, волновать, развлекать».

Итак, голландская жанровая живопись о многом говорила своему зрителю-современнику, и он наверняка ценил этот смысл. Напомним, что небывалый расцвет жанровой живописи и даже собственно изобретение жанровой морфологии живописи произошли на фоне новой эпохи иконоборчества – физического уничтожения изображений и статуй в церквях или их перемещения во внецерковные хранилища, в чём видят один из истоков практики музейного коллекционирования. Это была также эпоха теоретической борьбы против мистического понимания образа, против самой возможности изображать (а значит, видеть) Бога.

Жан Кальвин (а Голландия, кстати, была страной победившего кальвинизма) в «Наставлении в христианской вере» (I 11, 1) специальный раздел посвятил тому, что непозволительно создавать зримое изображение Бога: «Всякий раз, когда Бога представляют в зримом образе, нечестиво и зло-

намеренно умаляют Его славу. <...> Он отвергает все без исключения статуи, картины и прочие образы, посредством которых идолопоклонники пытаются приблизить Его к себе» [Кальвин 1997, 93]. Вместе с тем Кальвин предлагает понимать искусство живописи и ваяния как дар Божий, который должен быть употреблён во славу Бога и на благо людям. Наставления Кальвина объясняют и визуальную природу живописи почти теми же словами, какими позже художники и коллекционеры будут определять голландскую жанровую живопись как предназначенную только для глаз. «Пусть люди изображают кистью и высекают из камня лишь те вещи, что видимы оком. Но недоступное человеческому зрению величие Бога недопустимо исказить выдуманскими образами, не имеющими с Ним ничего общего. Дозволено же изображать достойные памяти события, людей, животных, города, страны. Увекоченные в образах события послужат зрителю предупреждением или напоминанием» (I 11, 12) [Кальвин 1997, 104]. Именно в таком качестве и служили отмеченные выше толкования сюжетов и мотивов [см.: Dyrness 2004].

Необходимость узреть Бога не в иконе или статуе, а в непосредственной окружающей реальности питала наблюдательность учёных и художников: отражение этой реальности, исполненной Божественного присутствия, рождало жанровую картину. Расцвет голландской живописи XVII века А. Д. Охоцимский объясняет с точки зрения идеи протестантской иеротопии. «Реформация изменила характер религиозности и сделала возможной новую разновидность иеротопии. Божья Благодать покинула пределы церковных зданий и выплеснулась наружу, освятив всё Божье Творение. Возникла сакрализация тварного мира в целом, в первую очередь – окружения верующих, богоизбранных носителей новой святости. Церковные таинства утратили свою божественность, а обыденное и повседневное получило новую ауру сакральности» [Охоцимский 2017, 13]. Культ семьи, домашнего уюта, чистоты, жанровые изображения на стенах жилищ – слагаемые протестантской стратегии сакрализации жизненного пространства [Охоцимский 2019, 89].

Важно отметить не только качество лучших картин, но и количество разнообразной художественной продукции. А оно поистине огромно. Исследователи художественного рынка полагают, что, несмотря на то что голландская живопись составляет основу многих крупных музейных собраний, сохранилось не более 1 % жанровых картин XVII века. Общее же количество полотен составляло от 5 до 10 миллионов. Михаэль Норт отмечал, что изображения находились в двух третях домов Дельфта [North 1997, 107]. А. Д. Охоцимский приводит подсчёты, согласно которым на один городской дом приходилось в среднем более десяти картин [Охоцимский 2017, 12]. Некоторые иностранные путешественники удивлялись, что в скромном доме могло находиться от 100 до 200 изображений [Price 1974, 134]. Это могли быть как оригинальные живописные произведения, так и копии и печатные гравюры.

Жанровая картина была лишена сакрального статуса, её не почитали, как икону, но потребность жителей Голландии в изображениях сопоставима с потребностью в иконах и священных образах в православном и католическом мире. Да и сама технология изготовления, например, цветочных

натюрмортов, как пишет А. Д. Охоцимский, «напоминала массовое изготовление икон по образцам, которое распространилось в России примерно в эту же эпоху» [Охоцимский 2017, 18]. В кальвинистской Голландии искусство, изгнанное из церкви, поселилось в жилом доме, принеся с собой весь накопленный веками запас нравоучения, дидактики, святости, а также жизнеутверждения, восхищения творением и благодарности Творцу. Жанровая живопись, ставшая обязательным элементом убранства бюргерского дома, выступила «заместителем» религиозных образов и верно служила своему владельцу визуальной опорой в той драме борьбы добра и зла, в которую человек погружён от рождения и до смерти.

У Саймона Шамы, анализировавшего вещный мир голландского натюрморта, с пера сорвалось выражение «визуальная проповедь» [Schama 1994, 483]. Это очень точное определение. Религиозная по своей силе и импульсу потребность в нравственной проповеди, систематический взгляд на мир, питаемый философией и наукой, лежат, судя по всему, и в основе жанровой специализации, и в функционировании художественного рынка с его расчётом на средний вкус.

Картины в доме, которые, согласно Кальвину, должны служить «предупреждением и напоминанием», можно считать визуальной проповедью. Она, как и словесное наставление верующему, могла быть более или менее искусной, но без картин на стенах, свидетельствующих о милости Творца, о суетности земной жизни и вечных истинах, как и без Библии, человек XVII века жить, судя по всему, не мог.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Антонова 2004 – Антонова А. Понятная живопись: «Зримый образ и скрытый смысл» в ГМИИ имени А. С. Пушкина // Культура. 2004. № 8 (7416). С. 10.
- Верижникова 2004 – Вержникова Т. Ф. Малые голландцы: Портрет. Пейзаж. Жанровая живопись. Натюрморт. Санкт-Петербург, 2004.
- Виппер 1977 – Европейская поэзия XVII века / Сост., вступ. ст. Ю. Виппера. Москва, 1977.
- Гегель 1968 – Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 4-х томах. Том 1 / Пер. с нем. Б. Г. Столпнера. Москва, 1968.
- Гомбрих 1989 – Гомбрих Э. О задачах и границах иконологии / Пер. с англ. М. Г. Селезнёва // Советское искусствознание. 1989. № 25. С. 275–305.
- Данилова 2002 – Данилова И. Е. Слово и зримый образ. Москва, 2002.
- Звездина 1997 – Звездина Ю. Н. Эмблематика в мире старинного натюрморта. К проблеме прочтения символа. Москва, 1997.
- Кальвин 1997 – Кальвин Ж. Наставления в христианской вере / Пер. с фр. А. Д. Бакулова, Г. В. Вдовиной. Москва, 1997.
- Мазур 2018 – Мир образов. Образы мира. Антология исследований визуальной культуры / Ред.-сост. Н. Н. Мазур. Москва, 2018.
- Михайлов 1997 – Михайлов А. В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Михайлов А. В. Язык культуры. Москва, 1997. С. 112–175.
- Никифорова 2003 – Никифорова Л. В. Дворец в эпоху Барокко. Опыт риторического прочтения. Санкт-Петербург, 2003.
- Никифорова 2009 – Никифорова Л. В. История художественной культуры. Западноевропейский Ренессанс. Санкт-Петербург, 2009.

- Охоцимский 2017 – *Охоцимский А. Д.* Протестантская иеротопия в голландской живописи золотого века // ПРАЕНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2017. № 3 (13). С. 10–32.
- Охоцимский 2019 – *Охоцимский А. Д.* Иконы сакральной материи. Протестантская иеротопия и религиозно-философские принципы голландского реализма // Художественная культура. 2019. № 1. С. 70–91.
- Садков 2004 – Зримый образ и скрытый смысл: Аллегии и эмблематика в живописи Фландрии и Голландии второй половины XVI–XVII вв.: Каталог выставки / Сост., вступ. ст. В. А. Садкова. Москва, 2004.
- Скакун, Яснов 1996 – Избранная европейская лирика XVII века / Сост. А. А. Скакуна, М. Д. Яснова. Санкт-Петербург, 1996.
- Смирнов 2004 – *Смирнов В. Л.* Язык и секреты живописи, или О постижении скрытого смысла картины. Санкт-Петербург, 2004.
- Соколов 1994 – *Соколов М. Н.* Бытовые образы в западноевропейской живописи XV–XVII веков. Реальность и символика. Москва, 1994.
- Фромантен 1996 – *Фромантен Э.* Старые мастера / Пер. с фр. Москва, 1996.
- Alpers 1989 – *Alpers S.* The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century. Chicago, 1989.
- Dyrness 2004 – *Dyrness W.* Reformed Theology and Visual Culture: The Protestant Imagination from Calvin to Edwards. Cambridge, 2004.
- Fukaya 2017 – *Fukaya M.* Connection between Rough Brushstrokes and Vulgar Subjects in Seventeenth-Century Netherlandish Paintings // Appreciating the Traces of an Artist's Hand: Kyoto Studies in Art History. Vol. 2. Ed. by T. Nakamura. Kyoto, 2017. P. 55–72.
- North 1997 – *North M.* Art and Commerce in the Dutch Golden Age. New Haven, 1997.
- Price 1974 – *Price J. L.* Culture and Society in the Dutch Republic during the 17th Century. London, 1974.
- Schama 1994 – *Schama S.* Perishable Commodities: Dutch Still-Life Painting and the 'Empire of Things' // Consumption and the World of Goods. Ed. by J. Brewer, P. Roy. London, 1994. P. 478–488.
- Weststeijn 2008 – *Weststeijn Th.* The Visible World: Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age. Amsterdam, 2008.

REFERENCES

- Alpers 1989 – *Alpers S.* The Art of describing: Dutch art in the Seventeenth century. Chicago, 1989.
- Antonova 2004 – Antonova A. Clear painting: "Visible image and hidden meaning" in the Pushkin State Museum of Fine Arts. *Culture*. 2004. 8 (7416). P. 10. In Russian.
- Calvin 1997 – Calvin J. Institution de la religion chrétienne. Transl. into Russian by A. Bakulov, G. Vdovina. Moscow, 1997.
- Danilova 2002 – Danilova I. E. Word and visual image. Moscow, 2002. In Russian.
- Dyrness 2004 – *Dyrness W.* Reformed theology and visual culture: The Protestant imagination from Calvin to Edwards. Cambridge, 2004.
- Fromentin 1996 – *Fromentin E.* Les Maîtres d'autrefois. Transl. into Russian. Moscow, 1996.
- Fukaya 2017 – *Fukaya M.* Connection between Rough Brushstrokes and Vulgar Subjects in Seventeenth-Century Netherlandish Paintings. *Appreciating the Traces of an Artist's Hand: Kyoto Studies in Art History*. Vol. 2. Ed. by T. Nakamura. Kyoto, 2017. P. 55–72.
- Gombrich 1989 – *Gombrich E.* Aims and Limits of Iconology. Transl. into Russian by M. G. Seleznev. *Soviet Art History*. 1989. 25. P. 275–305.

- Hegel 1968 – Hegel G. W. F. *Ästhetik*. Vol. 1. Transl. into Russian by B. G. Stolpner. Moscow, 1968.
- Mazur 2018 – The World of Images. Images of the World. Anthology of visual culture research. Ed. by N. N. Mazur. Moscow, 2018. In Russian.
- Mikhailov 1997 – Mikhailov A. V. Baroque poetry: the end of the rhetorical era. *Mikhailov A. V. Languages of culture*. Moscow, 1997. P. 112–175. In Russian.
- Nikiforova 2003 – Nikiforova L. V. The phenomenon of palace in the Baroque era: The rhetorical reading. St. Petersburg, 2003. In Russian.
- Nikiforova 2009 – Nikiforova L. V. History of art and culture. European Renaissance. St. Petersburg, 2009. In Russian.
- North 1997 – North M. Art and commerce in the Dutch Golden Age. New Haven, 1997.
- Price 1974 – Price J. L. Culture and Society in the Dutch republic during the 17th century. London, 1974.
- Sadkov 2004 – Visual Images and Hidden Meaning: Allegories and Symbols in the Flemish and Dutch Painting in the Second Half of the XVI–XVII centuries: Exhibition Catalog. Ed. by V. A. Sadkov. Moscow, 2004. In Russian.
- Schama 1994 – Schama S. Perishable commodities: Dutch still-life painting and the 'Empire of things'. *Consumption and the World of Goods*. Ed. by J. Brewer, P. Roy. London, 1994. P. 478–488.
- Simsky 2017 – Simsky A. D. Protestant hierotopy in Dutch Golden Age Painting. *ИПАЭХМА. Journal of Visual Semiotics*. 2017. 3 (13). P. 10–32. In Russian.
- Simsky 2019 – Simsky A. D. Icons of sacred matter. Protestant hierotopy and religious and philosophical principles of Dutch realism. *Art and Culture Studies*. 2019. 1. P. 70–91. In Russian.
- Skakun, Yasnov 1996 – Selected European lyrics of the 17th Century. Transl. into Russian. Ed. by A. A. Skakun, M. D. Yasnov. St. Petersburg, 1996.
- Smirnov 2004 – Smirnov V. L. The language and secrets of painting, or on the comprehension of the hidden meaning of a picture. St. Petersburg, 2004. In Russian.
- Sokolov 1994 – Sokolov M. N. Everyday life images in Western European painting of the XV–XVII centuries. Reality and symbolism. Moscow, 1994. In Russian.
- Verizhnikova 2004 – Verizhnikova T. F. Small Dutch masters: Portrait. Landscape. Genre painting. Still-life. St. Petersburg, 2004. In Russian.
- Weststeijn 2008 – Weststeijn Th. The Visible World: Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age. Amsterdam, 2008.
- Wipper 1977 – 17th century European poetry. Trans. into Russian. Ed. by Yu. Wipper. Moscow, 1977.
- Zvezdina 1997 – Zvezdina Yu. N. Emblem in the world of an Early Modern still-life. Toward the problem of reading a symbol. Moscow, 1997. In Russian.

Материал поступил в редакцию 15.09.2019,
принят к публикации 07.10.2019

Для цитирования:

Никифорова Л. В. Голландская живопись XVII века как визуальная проповедь // Визуальная теология. 2019. № 1. С. 115–129.
DOI: 10.34680/vistheo-2019-1-115-129

For citation:

Nikiforova L. V. Dutch 17th century painting as a visual sermon. *Journal of Visual Theology*. 2019. 1. P. 115–129.
DOI: 10.34680/vistheo-2019-1-115-129